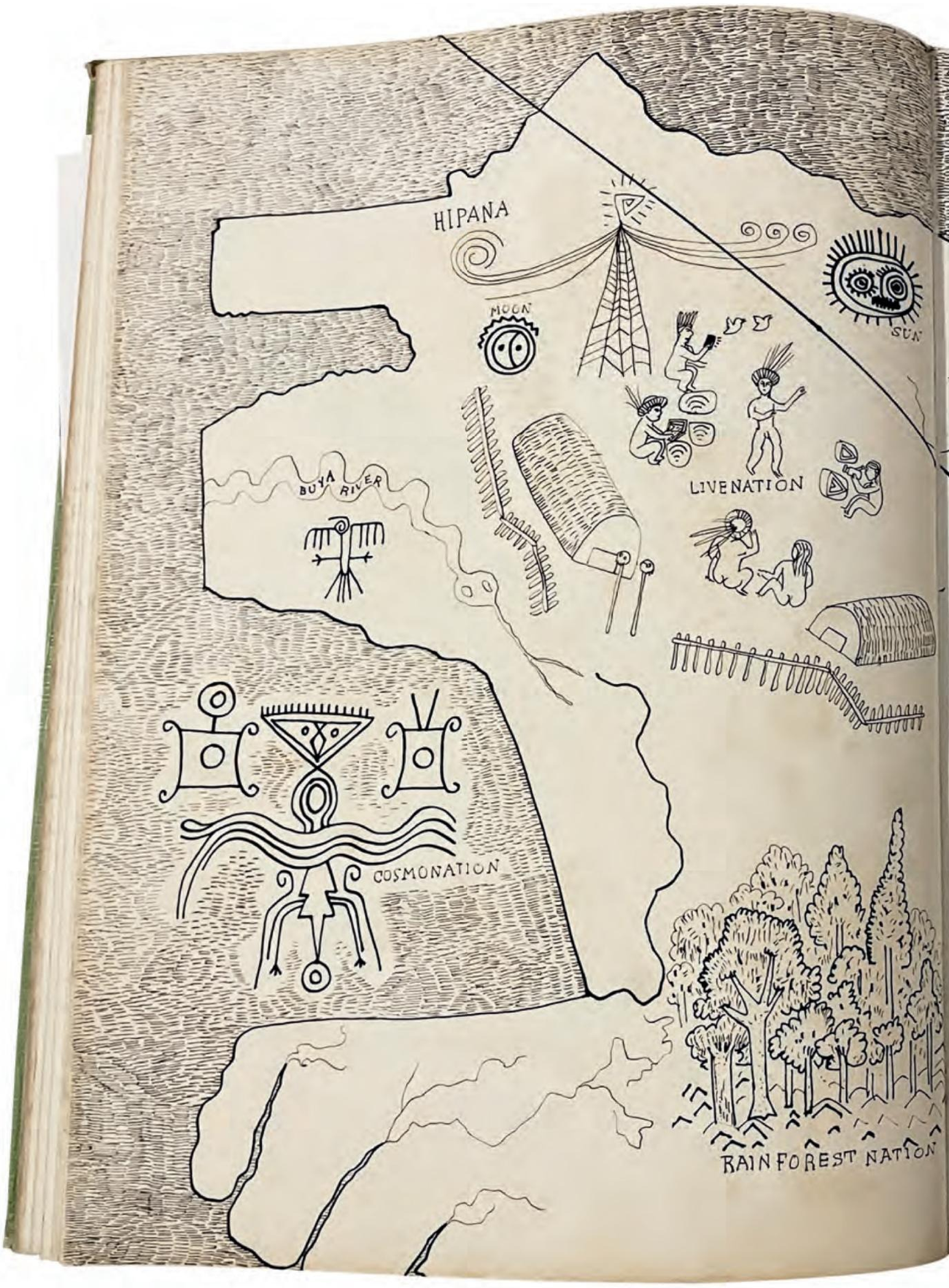


O LEVANTE

Indígenas protagonizam um momento inédito na cultura brasileira

TATIANE DE ASSIS

Com uma máscara de onça e um manto estampado com as formas e cores do felino, o artista visual Denilson Baniwa percorreu os corredores da 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, até se aproximar de um núcleo com fotos dos indígenas *selk'nam*, da Patagônia, entre outras obras. Eram imagens feitas no início do século XX pelo padre e etnólogo austríaco Martin Gusinde, e não havia na exposição nenhuma referência ao genocídio sofrido pelos *selk'nam*. Em repúdio à omissão, Denilson se postou perto das fotos, pegou um exemplar do livro *Breve História da Arte*, da britânica Susie Hodge, e começou a desfolhá-lo. Enquanto fazia isso, declamou uma espécie de manifesto:

Breve história da arte.

Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo.

Arte branca.

Roubo, roubo.

Os índios não pertencem ao passado.

Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.

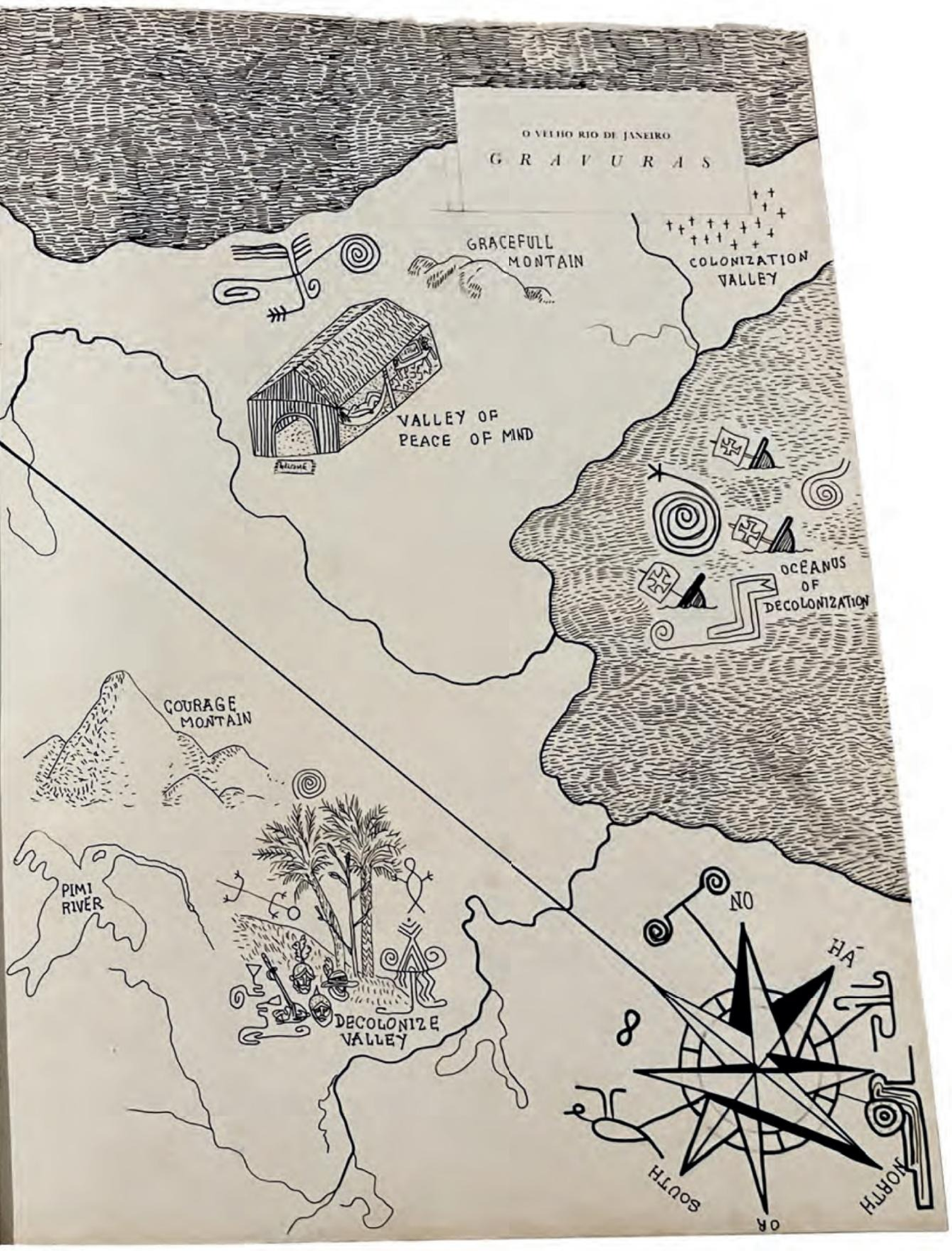
Estamos livres, livres.

Apesar do roubo, da violência e da história da arte.

Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!

O protesto fazia parte de uma performance que Denilson chamou de *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. Na cultura do povo Baniwa, ao qual pertence o artista, pajé-onça é o título máximo dado a um pajé. Ele não pediu autorização à Bienal para fazer a performance, mas também não foi impedido de realizá-la. Parecia um ato de rebeldia isolado. O *mainstream* das artes plásticas no Brasil ainda não percebera que estava ocorrendo no país um "levante" artístico de pessoas de origem indígena, como o próprio Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Arissana Pataxó, Glicéria Tupinambá, Joseca Yanomami e o coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mahku).

O levante não começou naquele ano de 2018. Duas mostras inauguradas cinco anos antes, em capitais bem distantes, foram pioneiras na exibição das novas artes indígenas. Entre 11 e 19 de abril de 2013, aconteceu em Boa Vista, Roraima, a exposição *Primeiro Encontro de Todos os Povos*, organizada por Jaider Esbell, com artistas de onze povos originários, no Espaço de Cultura e Arte União Operária. "Vamos discutir de que forma nós



DIVULGAÇÃO

***O Velho Rio de Janeiro*, de Denilson Baniwa, nanquim sobre papel a partir de livro homônimo de 1853: "Tem muito artista indígena, mas tem pouco escritor, pesquisador, crítico de artes indígenas. Os textos sobre nossos trabalhos ainda estão sendo feitos por brancos", diz ele**

podemos e devemos incorporar outras linguagens e expressões às manifestações culturais de nosso povo", disse Esbell na época. "O artista indígena que queira se expressar em outras formas, por exemplo, nas artes plásticas, não deve achar ou permitir que qualquer pessoa faça julgamento de que isso é errado ou que diminui a questão da cultura."

Em junho de 2013, foi aberta em Belo Horizonte a mostra *¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, com curadoria da pesquisadora mineira branca Maria Inês de Almeida, então professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). "Usualmente, espaços públicos e privados de exposição não eram abertos aos povos indígenas para além da etnografia ou do folclore, pois suas artes visuais eram antes tratadas como artesanato", diz ela. A mostra apresentou 125 trabalhos de 54 artistas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru. Curiosamente, ou sintomaticamente, a iniciativa não foi gestada na Escola de Belas Artes, mas na Faculdade de Letras, a partir do Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar Literaterras, coordenado por Almeida.

Outras mostras aconteceram nos anos seguintes, indicando a força crescente dos artistas originários. Em outubro de 2020, foi inaugurada na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Véxoa: Nós Sabemos*, com trabalhos de 24 artistas e coletivos, e curadoria de Naine Terena, artista e pesquisadora de origem indígena – fato inédito na instituição. Também foi a primeira mostra dessa natureza feita pela Pinacoteca, fundada há mais de um século.

Em 2021, finalmente, a Bienal de São Paulo abriu os olhos para o levante. A maior vitrine internacional da arte brasileira decidiu convidar nove artistas indígenas – cinco brasileiros e quatro estrangeiros – para a 34ª edição. Embora representassem apenas 10% do total de nomes do evento, eles nunca haviam sido tantos em toda a história da Bienal, criada em 1951. Jaider Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxakali, ÚYRA e Gustavo Caboco (do povo Wapichana) foram os convidados brasileiros. Os estrangeiros foram Abel Rodríguez (ou Don Abel, como é mais conhecido, do povo Nonuya, na Amazônia colombiana), Sebastián Calfuqueo Aliste (do povo Mapuche, no Chile), Pia Arke (descendente

do povo Kalaaleq, da Groenlândia) e Jaune Quick-to-See Smith (originária de uma federação que reúne os povos Salish-Kootenai e Shoshone-Bannocke Métis-Cree, da América do Norte).

Os novos artistas indígenas trabalham com a pintura, a escultura, a fotografia, o vídeo e a performance, sem abrir mão de técnicas tradicionais de seus povos, como a pintura corporal, a cestaria e a arte plumária. Nas obras, mesclam suas cosmologias com questões políticas urgentes. "Ninguém está aqui em busca de fama, de virar Romero Britto", diz Daiara Tukano à **piauí**. "Queremos contar uma história diferente sobre os povos originários. Não cabe mais aos outros, mas sim a nós, indígenas, escrevermos e desenharmos quem somos." Ela ressalta que os artistas do levante são também educadores e ativistas. "Estamos entrando nesse campo e demarcando território, porque sabemos que as artes são usadas para evidenciar a violência do invasor", diz ela. "Não chegamos de repente, nos fazendo de espertos dentro do sistemão. É o sistema que viu só agora que a gente não é idiota."

Jaider Esbell, que foi companheiro de Daiara, também não se expressava por meias palavras. Na época da 34ª Bienal, ele declarou a Artur Tavares, da revista digital *Elástica*: "Não estamos satisfeitos. Porque, primeiro, a Bienal disse que não queria índio nenhum. Agora que está saindo na mídia bonitinha que botou não sei quantos índios, isso não é verdade, precisamos esclarecer. E tem mais. Se já estão se arvorando disso, saindo de bonzinhos, isso não está certo. Porque isso tem um custo, e quem está pagando essa conta basicamente sou eu – e estou falando de dinheiro mesmo. Porque a Bienal paga um cachê de 12 mil reais, pega sua obra e te esquece. E aí, em se tratando da arte indígena contemporânea, não basta. Porque, quando você pega uma obra do artista, pega toda a história dele muito antes da colônia."

Por causa de sua atividade pioneira e a campanha combativa que fazia, mas também da tendência do mercado de arte de eleger líderes para movimentos, Esbell se tornou o principal nome do levante de artistas originários. Com a abertura da Bienal, em setembro de 2021, ele logo pôs de lado o título oficial da mostra, *Faz Escuro Mas Eu Canto* (a partir de um verso do poeta amazonense Thiago de Mello), adotando outro epíteto para o evento, em suas declarações públicas: "A Bienal dos Índios." Seus trabalhos ainda estavam sendo exibidos na mostra internacional quando Esbell se suicidou, em 2 de novembro de 2021, em uma pousada do litoral paulista. Tinha 42 anos e estava no auge de seu prestígio artístico.

Denilson Baniwa conta que, certo dia, ele, Esbell e Daiara brincaram de imaginar quais personalidades da Semana de Arte Moderna de 1922 os três seriam. "O Jaider, por ser neto de Macunaíma, seria o Mário de Andrade. Daiara seria a Tarsila. E eu, por ser cheio de piadas, o Oswald de Andrade." Reivindicar o título de "neto de Macunaíma" era um importante tópico para Esbell. Ele sempre lembrava que o personagem de Mário de Andrade vinha de uma releitura de um mito dos indígenas que vivem perto do Monte Roraima, entre eles os macuxis, povo de Esbell. Contra a fabulação do escritor, que tachou Macunaíma de "herói sem nenhum caráter", o artista visual defendia a grandeza da entidade mitológica, responsável pela criação das plantas comestíveis. E aconselhava que o nome do mito fosse grafado com "k" e tivesse a seguinte pronúncia: *Makunaímã*.

Esbell nasceu em 1979, no município de Normandia, em Roraima. Ainda jovem, se mudou para Boa Vista e trabalhou como eletricista concursado na Eletrobras. Também estudou geografia na Universidade Federal de Roraima (UFRR), enquanto se dedicava às artes plásticas e à literatura. Em 2012, lançou seu primeiro livro, *Terreiro de Makunaima: Mitos, Lendas e Estórias em Vivências*, sobre a cultura macuxi. No ano seguinte, abriu uma galeria de artes indígenas no bairro de Paraviana, em Boa Vista, e organizou o *Primeiro Encontro de Todos os Povos*, que o projetou para além de Roraima. Em 2016, foi indicado ao Prêmio Pipa online, láurea importante para talentos que estão entrando no circuito de artes. Pela primeira vez, o prêmio agraciou artistas indígenas: Esbell ficou em primeiro lugar e Arissana Pataxó, em segundo.

A consagração chegou em 2021, quando Esbell foi um dos destaques da 34ª Bienal. Ele apresentou quatro projetos artísticos no evento, entre eles, *A Guerra dos Kanaimés* (série produzida de 2019 a 2020), hoje um de seus trabalhos mais celebrados, composto por onze telas em grande formato e de efeito hipnótico, que fisgam o olhar do espectador como um peixe em uma rede. Sob um fundo negro, ele mescla formas figurativas e abstratas, em padrões variados e cores vibrantes. Na época, Esbell explicou quem são os *kanaimés*, entidades da cosmogonia macuxi, em geral associadas a acontecimentos fatídicos: "Eles são muito temidos, exatamente por praticar uma ideia de justiça para nossa sociedade (que é bem diferente de uma justiça branca, ocidental)." O artista relacionava a ação dos *kanaimés* a situações de conflito vividas por seu povo, como a demarcação morosa da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. O processo foi iniciado em 1977, mas a homologação do lugar onde hoje vivem os povos Macuxi, Taurepang, Ingarikó, Patamona e Wapichana ocorreu somente 28 anos depois, em 2005, devido a embates com agricultores, garimpeiros e o próprio estado de Roraima.

O curador italiano Jacopo Crivelli, que esteve à frente da equipe curatorial da 34ª Bienal, diz que, além da produção artística "riquíssima" de Esbell, chamou sua atenção a personalidade do artista e o seu papel de articulador e fomentador cultural. Crivelli ficou surpreso, em especial, com a habilidade de Esbell para lidar com instituições artísticas já fortemente consolidadas, como a própria Bienal. "Mesmo eu sendo um curador com vários anos de experiência, aprendi muito com o conhecimento dele no campo das relações institucionais", diz à **piauí**. "Por mais que nós, curadores, critiquemos o sistema da arte, muitas vezes não rompemos com ele e reproduzimos o *modus operandi*. O Jaider, não: ele colocava as suas opiniões de forma que fossem ouvidas e respeitadas."

Crivelli traz à conversa uma sigla: AIC. "Não era um movimento, mas uma provocação criada por Jaider: o sistema da Arte Indígena Contemporânea. Uma forma de ele dizer que as culturas dos povos originários pertencem ao presente, e não ao passado." A AIC também era uma estratégia para retirar a produção de artistas originários de categorias preconceituosas, como arte primitiva, *naïf* ou étnica. "A arte indígena contemporânea vem juntamente com tudo o que há de tecnologia", escreveu Esbell, na revista de artes *Select*, em junho de 2018. No mesmo texto, ressaltou a dimensão política e cosmopolítica da produção indígena. "Fazemos política de resistência declarada, com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças."

Em um texto publicado em seu blog, em 16 de abril de 2020, ele aprofundou a definição da Arte Indígena Contemporânea, ao dizer que era dotada da "capacidade literal de interagir com a ideia de além". Escreveu: "Passado para nós nunca vai existir, assim como a ideia de futuro ou outro tempo, senão o eterno. O além para nós é aqui mesmo, diferente. O além para o mundo não indígena é algo realmente além. Eu sinto muito, mas quem não está no círculo nunca vai poder acessar. Respeitar é o que faz fazer parte, parte de nossa arte. A gente só está nesse 'palco da Arte' para falar da existência de nossos sistemas. Eles existem independente de tudo."

Durante a montagem dos trabalhos da 34ª Bienal, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, ele e Daiara Tukano convidavam com entusiasmo o público para ver também outra exposição. Era *Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea*, que reunia

Últimos dias — Exposição temporária

Museu da Língua Portuguesa

NHE'Ẽ PORÃ

MEMÓRIA E TRANSFORMAÇÃO

até 23/04
terça a domingo
9h às 16h30
Sábados grátis

Exposição Temporária | Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação

Articulação e Patrocínio Máster

INSTITUTO CULTURAL VALE

Patrocínio VOLVO PETROBRAS

Apoio MATTOS FILHO

Cooperação unesco

Parceria

Museu da Língua Portuguesa

Gestão idbrasil Museu da Língua Portuguesa

Parceria de Mídia revista piauí

Concepção e Implantação Fundação Roberto Marinho

Realização Secretaria de Cultura e Economia Criativa SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO MINISTÉRIO DA CULTURA GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

34 artistas e coletivos, com curadoria do próprio Esbell, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), distante apenas três minutos a pé do pavilhão. "Essa exposição é um desdobramento da minha participação na Bienal", explicou ele, na época, à *Veja São Paulo*. "Inicialmente, me chamaram para pensar uma individual só minha no MAM, mas fiz uma contraproposta, e defendi que fosse uma mostra coletiva." Esbell não gostava de andar sozinho.

Antes da Bienal, Esbell apresentou em São Paulo a mostra individual *Apresentação: Ruku*, na galeria Millan, uma das principais da capital. As relações dele com a galeria foram bastante atípicas, o que é uma constante entre os artistas indígenas. Entrevistado sobre a exposição, o artista disse: "Eu não sou representado por essa galeria, o que estamos fazendo aqui é uma experiência." O galerista André Millan conta que queria representá-lo, mas Esbell não quis. "Ele preferia ter autonomia total sobre tudo que fazia, e vendia suas obras pelo Instagram, na galeria dele", diz. "O Jaider era muito inteligente. Perspicaz. Era duro, mas colocava as pessoas no bolso."

Para Millan, o trabalho de Esbell traz mais perguntas que respostas. "Ele instiga, você quer saber como foi feito, se aquilo é uma lenda, se é figurativo, se é abstrato. É um trabalho extremamente provocativo e belíssimo. Acho que arte não foi feita para ser bonita ou ser feia, mas no caso dele, o trabalho é muito bonito." O galerista ressalta que o objetivo de Esbell não era só fazer arte: era ajudar o seu povo, comprando terras. "Era meio um projeto de governo. Eu mesmo não conheço direito esse projeto, não consegui alcançar. Ele sempre dizia: 'Eu tô aqui comendo com você, mas quero que você também vá lá comer com meu povo, participar de uma fogueira.'"

O ano de 2021 foi tão intenso para o artista, que talvez se possa dizer que, nas artes plásticas, o ano foi de Jaider Esbell. Além de participar da 34ª Bienal, fazer a curadoria da exposição *Moquém_Surarî* e apresentar a individual *Introdução: Ruku*, ele integrou as mostras *Frestas – Trienal de Artes*, no Sesc de Sorocaba, no interior de São Paulo, e *Brasilidade Pós-Modernismo*, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio. Também exibiu trabalhos na exposição *Véxoa: Nós Sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo. Em outubro daquele ano, o Centro Georges Pompidou, em Paris, adquiriu dois trabalhos dele, *Carta ao Velho Mundo* e *Na Terra Sem Males*, por indicação de Paulo Miyada, recém-empossado curador de arte latino-americana da instituição francesa.

No início de 2022, poucos meses depois de sua morte, Esbell foi anunciado como um dos nomes da mostra principal da Bienal de Veneza. A curadora italiana Cecilia Alemani optou por apresentar as pinturas fulgurantes da série *Transmakunaimî: O Buraco É Mais Embaixo* (produzida entre 2017 e 2018), em que ele reforça a dimensão cosmopolítica do mito de Macunaíma. "Mesmo quando suas imagens beiram a abstração total, as pinturas de Esbell expressam a continuidade e o poder da natureza como resposta às explorações da sociedade hegemônica", escreveu o crítico britânico Ian Wallace no catálogo da Bienal italiana.

Tudo isso tornou os trabalhos de Esbell bastante cobiçados pelo mercado de artes. Seu espólio é gerido pela Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, em Boa Vista, que tem a mãe dele como diretora honorária e um amigo, Parmênio Citó, professor da Universidade Federal de Roraima, como conselheiro. A galeria é parceira da Millan desde 2021, mas disse que "atualmente essa relação está sendo reconfigurada, no contexto da estruturação do espólio". A galeria Millan não informa os valores atuais das obras de Esbell, mas estima-se que uma pintura de tamanho médio chegue a ser comercializada atualmente por cerca de 200 mil dólares (aproximadamente 1 milhão de reais).

Foi por intermédio das redes sociais que Denilson Baniwa e Esbell se conheceram. O primeiro contato presencial aconteceu no Rio de Janeiro, em 2017, em um encontro de escritores promovido pelo ativista Daniel Munduruku. Os dois travaram amizade e, no final de 2018, passaram uma temporada em São Paulo, durante a qual arregimentaram curadores, críticos e galeristas para a causa dos artistas indígenas. "Muita gente que hoje me abraça, nessa época me virava a cara", diz Denilson.

O artista de 38 anos descreve assim sua relação com Esbell, cinco anos mais velho. "A gente concordava em muita coisa, mas brigava muito também. Em 2018, quando eu invadi a Bienal, para a performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal*, o Jaider estava no Parque Ibirapuera, não quis participar e foi dormir na grama", ele conta. Denilson demarca a principal diferença entre seu comportamento e o de Esbell: o modo de lidar com os contatos pessoais. "O Jaider conversava com muita gente que eu não converso ainda hoje."

A distância entre os dois se ampliou durante a 34ª Bienal. Entre os cinco artistas brasileiros de origem indígena convidados para o evento, não estava o nome de Denilson. "Eu não fui, e nem aceitaria um convite para essa exposição, que nasceu como um grande organismo de visibilidade para jovens artistas no Brasil e virou uma feira de arte." Para ele, o "grande gesto" de Esbell durante o evento não foram as obras mostradas na Bienal, mas sim a exposição *Moquém_Surarî*, no MAM.

Após a morte de Esbell, em novembro de 2021, Denilson escreveu uma carta, impressa e apresentada na exposição *Máscaras: Fetiches e Fantasmagorias*, inaugurada no mesmo mês, no Paço das Artes, em São Paulo. Dizia o seguinte:

Jaider chegou a esse lugar, e o que para os brancos é considerado sucesso (ou a melhor fase de sua carreira, como li em matérias de jornais), para nós dois esse fake-sucesso-branco foi dia a dia tornando-se um peso. Infelizmente ficou pesado demais para ele, mas poderia ter sido para qualquer um de nós, artistas indígenas. A cobrança de respostas para salvar a arte, a pressão por não falhar em nossa caminhada ou com nossos parentes indígenas, a ininterrupta fome de quem nos vê como uma novidade devorável no mercado, tudo isso que é considerado sucesso e o auge da carreira é um muro que nos cerca e nos tira do que é mais importante: uma vida saudável.

Denilson de Oliveira Monteiro é o nome do registro civil do artista, que nasceu em 1984, na aldeia Dari, no município de Barcelos, no Amazonas. Denilson Baniwa é como o chamam desde os 14 anos, quando começou a atuar no movimento indígena. "Minha família é de um território tradicional Baniwa, o Aiairi", diz ele. "A gente desceu para este lugar, Barcelos, que foi construído por meio da escravidão de povos indígenas."

Quando criança, foi matriculado em regime de internato na Escola São Francisco de Sales, em Barcelos. Ficou um ano nesse colégio católico, um período conturbado segundo ele. "Os livros e a música foram meu refúgio." Em 1999 participou de uma atividade importante para sua futura trajetória: um curso de comunicação e multimeios, promovido pela USP, o Instituto Socioambiental e a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, entidade na qual atuava um tio seu, Benjamin Baniwa. O curso, realizado em São Gabriel da Cachoeira (a cerca de 470 km de Barcelos), incluiu a produção de um jornal e de programas de rádio. Em 2000, aos 16 anos, Denilson foi morar com uma jovem baniwa, e logo tiveram um filho.

Quatro anos depois, ele se mudou, sozinho, para Manaus, a fim de trabalhar na Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab). Também ingressou no curso de tecnologia em processamento de dados, na Universidade do Estado do Amazonas, que não chegou a concluir. Participou de duas bandas: uma de covers do grupo de heavy metal Black Sabbath, outra de rap. "Na de covers, em Manaus, eu tocava guitarra, era uma coisa entre amigos. No grupo de rap, eu era vocal, e os outros integrantes eram meus primos." Ele também gostava, desde a adolescência, do trabalho em rádio.

CACO GALHARDO_2023

O ritmo intenso de atividades na capital manauara acabou por distanciá-lo da esposa e do filho. O casal se separou de forma amigável. Alguns anos mais tarde, Denilson se casou com uma colega de trabalho sem ascendência indígena direta, com quem teria dois filhos. Em 2013, o casal se mudou para Niterói. Denilson decidiu voltar à universidade e optou pelo curso de publicidade na PUC-RJ, que não chegou a terminar. Em Niterói, criou a primeira rádio indígena na internet, a Yandê, com a jornalista Renata Machado Tupinambá e o comunicador Anápuáka Muniz Tupinambá Hãhãhãe. De programação variada, a Yandê, que ainda existe, chegou a transmitir músicas feitas em mais de 190 idiomas originários.

Além de atuar na rádio, Denilson trabalhou em uma agência de comunicação como designer gráfico. Um dia, descontente com o emprego, pediu demissão e resolveu voltar para o Amazonas. "Eu estava bem desmotivado, não me reconhecia", diz. Um convite, porém, o fez mudar de planos. Ele foi chamado para participar da exposição *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurada em maio de 2017. "Primeiro, o Denilson veio para pensar as instalações sonoras, comissionadas à Rádio Yandê. Depois, desenvolveu um trabalho artístico, a obra *Grande-Trovão-Cobra-Canoa*. Por fim, criou, com a designer Priscila Gonzaga, o material gráfico da mostra", lembra Clarissa Diniz, uma das curadoras da exposição.

Pamëri Pirõ Yuhkësë [*Grande-Trovão-Cobra-Canoa*] trata de um mito partilhado por diferentes povos amazônicos, segundo o qual o mundo foi gestado no ventre de uma gigantesca serpente. A pintura da cobra, com quase 60 metros de comprimento, percorria grande parte do espaço expositivo, apresentando uma linha do tempo das populações originárias no território brasileiro por meio de grafismos, vídeos, fotografias e recortes de jornais. O trabalho projetou o nome de Denilson e o estimulou a se enveredar pelas artes plásticas.

Seguiram-se várias exposições no Rio e em São Paulo, embora ele não fizesse parte de nenhuma galeria e vendesse os trabalhos pessoalmente ou pela internet. "Até pouco tempo, quem manteve nossa vida de mimos foram os colecionadores, sobretudo um de São Paulo. Foi natural. Algumas pessoas se interessaram pelo meu trabalho e foram comprando", conta o artista. Em 2022, ele passou a ser representado pela prestigiosa A Gentil Carioca, à qual estão ligados alguns nomes significativos da arte brasileira atual, como Maxwell Alexandre, Renata Lucas, Laura Lima e Marcela Cantuária.

Na tarde de 11 de novembro passado, vestido de bermuda jeans e camiseta preta com o nome da banda punk Cólera, Denilson finalizava no sobrado da Gentil Carioca – um belo exemplar da arquitetura do Centro do Rio no início do século XIX –, a montagem dos trabalhos da exposição *Frontera*, que seria inaugurada no dia seguinte. O tema do descimento dominava a mostra, com treze telas e cinco esculturas. A palavra "descimento" é utilizada nos livros de história para definir as violentas expedições de arregimentação e escravização de indígenas, ocorridas a partir do século XVII – e que, de fato, nunca cessaram. As obras faziam referência, mais especificamente, ao trabalho servil dos indígenas na extração de borracha e na comercialização de piaçava e peixes ornamentais. Barcelos, a cidade natal de Denilson, é um dos polos do comércio de peixes ornamentais, que o pai do artista, Delmo de Almeida Monteiro, costumava pescar e vender, recebendo na época cerca de 1,5 real (em valores corrigidos) por 1 mil peixes entregues.

Para a exposição, Denilson trouxe da aldeia de Canafé, na região de Barcelos, cinco esculturas com fibra da piaçava, o nome popular de dois tipos de palmeira. As peças longilíneas lembram as obras do artista baiano Mestre Didi (1917-2013). "A diferença é que essas são feitas pelos povos indígenas do Rio Negro há mais de dois mil anos. Fazem parte do cotidiano das comunidades daquela região, e não só dos baniwas, e são vistas no contexto de ensinamentos e histórias", comentou o artista.

As telas figurativas mostravam mulheres, homens e crianças indígenas. Na pintura *Ocupação dos Sonhos* (2022), grafismos à maneira de petróglifos – inscrições rupestres – povoam um fundo azul e se precipitam para o primeiro plano, no qual se vê uma garota de cabelos longos lendo um livro, *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, de Ailton Krenak. "Eu tinha esse livro sempre à mão, como uma espécie de missionário, para presentear as pessoas", recorda Denilson. "Eu falava para elas: 'Se você quer entender mais como a gente pensa, vê isso aqui.'"

Em *Conexões* (2022), também mostrada na exposição *Frontera*, vê-se um rapaz com um aparelho de rádio no ombro e, ao fundo, mais imagens rupestres. Em letras brancas, no canto esquerdo do quadro, aparece a expressão ON LINE. Como em outras telas, Denilson reforça a relação das comunidades originárias com instrumentos contemporâneos, numa atitude contra o engessamento temporal dessas culturas. É como se ele dissesse ao espectador: "Sim, indígena tem rádio, televisão, celular. Por que a surpresa?"

No térreo da galeria, estava a pintura *Época de Pesca e de Abrir as Roças* (2022), de 3,4 metros de altura por 3,9 metros de largura, formada por seis telas ajustadas umas ao lado das outras. Sobre o fundo dourado, navegam desenhos de peixes ornamentais recortados de livros, entremeados por figuras de animais em preto, como uma tartaruga ou uma cobra, tudo construído à maneira dos petróglifos encontrados na região do Rio Negro, que banha Barcelos.

As obras de Denilson apresentadas na exposição no Rio lembram, numa primeira mirada, os trabalhos do afro-americano Jean-Michel Basquiat (1960-1988). Mas ele diz: "Se for para pensar em uma referência, acho que olhei mais para o Cy Twombly." O pintor norte-americano Cy Twombly (1928-2011) ficou conhecido por suas telas abstratas, cobertas por caligrafias, formando composições visuais carregadas de velocidade e certa violência. "Convivem no trabalho de Denilson uma camada, com mais cara de pintura e outra, mais gráfica", diz a curadora branca Clarissa Diniz, que assinou o texto de apresentação da mostra na Gentil Carioca. "Mas essa leitura da forma não pode se dar de forma isolada, como se fosse um campo autônomo, como quer a arte moderna. Denilson é um ativista, e essa leitura dita formal anda junto, colada, com as estratégias de negociação e comunicação que o artista utiliza, inclusive ao fazer seus trabalhos adentrarem uma galeria." Alguns trabalhos estão em processo de aquisição pelo Instituto Inhotim, que prefere não se pronunciar até a conclusão da compra. A Gentil Carioca não divulga os preços das obras. Pessoas do mercado de arte estimam que comecem em 50 mil reais.

Os trabalhos da exposição *Frontera* foram produzidos em pouco mais de um mês num ateliê alugado no Centro do Rio. Denilson se lembra de Elsa Ravazzolo Botner, uma das diretoras da Gentil Carioca, comentar, surpresa: "Nossa, você pensou muito rápido no que fazer." Ao que o artista respondeu: "Rápido, não. São 38 anos que eu resolvi em um mês." Ele diz que, para realizar a exposição, passou alguns dias em Manaus. "Fiz uma viagem para lá e fiquei um tempo, acumulando informação, conversando com a minha mãe, meu pai, minha avó, lendo muito, visitando museus."

Apesar de seus conhecimentos sobre arte ocidental, Denilson prefere recorrer às referências da cultura indígena. É uma estratégia para que sua produção não seja legitimada a partir de cânones externos à sua cultura de origem – cânones com os quais, aliás, ele gosta de brincar, como ao fazer uma *Gioconda Kunhã \\ Mona Lisa Kunhã*, em que a personagem de Da Vinci aparece com pinturas indígenas no rosto e em meio a folhagens tropicais. "Eu apresento meu trabalho de forma a não tolerar que ele seja colocado em categorias, como arte primitiva ou arte étnica. E de modo que não se possa falar de branco como influência. Minha influência na exposição foi Feliciano Lana (Sibé), do povo Desana, foi Gabriel Gentil, pajé do povo Tukano." Sibé foi artista plástico e morreu em 2020, aos 83 anos. Gentil (1953-2006) foi um intelectual e xamã que escreveu sobre a história e os mitos dos tukanos.

Denilson observa que o levante indígena nas artes, apesar de expressivo na cena cultural, não possui unidade nem direção única. "Há certa falta de comunicação entre a gente, o que é uma falha." Outro ponto levantado por ele é a respeito da crítica. "Tem muito artista indígena, mas tem pouco escritor, pesquisador, crítico de artes indígenas. Os textos sobre nossos trabalhos ainda estão sendo feitos por brancos."

A situação de escassez de obras críticas afeta bastante a análise dos trabalhos

indígenas, feita em geral por pessoas que não estão inseridas nas culturas e cosmogonias dos diferentes povos. As dificuldades para os "brancos" não são pequenas, como ressalta Fernanda Pitta, professora da USP e ex-curadora-sênior da Pinacoteca de São Paulo. "O artista Ibã Huni Kuin, por exemplo, fala que quem o ensinou a pintar foi a cobra. Se você vai para uma análise calcada na história oficial, vai tentar interpretar o que é a cobra dentro das categorias da antropologia, da arte, da ciência", diz ela. "Mas a questão não é essa. Para os Huni Kuin, a cobra não é apenas um bicho: é um ser, outro agente, que tem os seus processos de relação com os humanos. Ou seja, você precisa entrar por outra percepção da história dessas relações, suas dinâmicas e protocolos."

A escassez no Brasil de textos críticos aprofundados sobre as artes indígenas e os artistas em particular, do passado e do presente, chamou a atenção inclusive da curadora da última edição da Bienal de Veneza, a italiana Cecília Alemani, radicada em Nova York. "Há pouca literatura sobre esse assunto, uma falta de conhecimento sobre artistas originários", afirma ela à **piauí**. Apesar disso, Alemani ressalva que no Brasil a produção desses textos é mais expressiva do que nos Estados Unidos. "Fiquei bastante impressionada com a exposição *Véxoa: Nós Sabemos*, feita na Pinacoteca de São Paulo e com o catálogo produzido." Em 2022, Denilson esteve à frente, com a curadora afroindígena Beatriz Lemos, da exposição *Nakoada: Estratégias para a Arte Moderna*, no MAM do Rio de Janeiro, quando foi editado um catálogo também relevante, com textos de Francy Baniwa, Idjahure Kadiwel, Braulina Baniwa, Daniel Dinato e Jaider Esbell, entre outros. Até 30 de julho, ele apresenta na Pinacoteca de São Paulo um novo projeto artístico, a *Escola Panapaná*, uma construção em três pavimentos, na forma de um casulo, dentro do qual serão realizados debates, apresentações musicais, aulas da língua baniwa, entre outras atividades.

Na época em que era curadora da Pinacoteca de São Paulo, Fernanda Pitta participou da equipe que reformulou a exposição permanente com obras do acervo do museu. Durante o processo de seleção dessas obras, ela ficou assustada. Até 2019, a Pinacoteca tinha apenas uma obra de artista de origem indígena no acervo, uma boneca produzida por mulheres karajás, na década de 1940. O debate interno sobre essa carência resultou num convite para que a artista e curadora Naine Terena, de origem indígena, fizesse a curadoria de *Véxoa: Nós Sabemos*, inaugurada em outubro de 2020. A exposição reuniu artistas e coletivos contemporâneos, entre eles Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano e a Ascuri (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas), que congrega a produção audiovisual de jovens terenas, quéchuas e kaiowás. O catálogo, editado pelo poeta e antropólogo Idjahure Kadiwel, contém textos da própria Naine, do escritor Daniel Munduruku, dos artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco e da antropóloga branca Ilana Seltzer Goldstein. A apresentação é assinada por Jolchen Volz, diretor da Pinacoteca.

Naine Terena tem 42 anos, vive em Cuiabá, no Mato Grosso, é doutora em educação pela PUC-SP, mestre em artes pela Universidade de Brasília (UnB) e uma das raras curadoras de origem indígena. Em 2022, depois de um imbróglio no Museu de Arte de São Paulo (Masp), ela foi convidada a assumir o lugar da antropóloga Sandra Benites – primeira curadora indígena de um museu brasileiro –, que havia se demitido e é atualmente consultora de programação cultural e exposições do Museu das Culturas Indígenas, em São Paulo. Naine preferiu chamar uma convocatória informal com parentes (termo usado entre os indígenas para designar diferentes povos irmãos), que resultou na indicação de um trio de curadores para a divisão de artes indígenas do Masp: Edson Kayapó, Renata Tupinambá e Kássia Borges Karajá.

Um dos grandes desafios para o entendimento das artes indígenas, segundo Naine, é narrar a própria história dessas artes. Ela acha que o próprio conceito "arte indígena contemporânea", formulado por Esbell, apaga artistas veteranos da narrativa oficial. Mas Naine diz que alguns são lembrados, como Ailton Krenak, de 69 anos, mais conhecido como escritor e ativista. Em 1998, ele expôs 48 gravuras na galeria Kakibaia, em Tóquio. No ano passado, teve uma pintura e um desenho incluídos na exposição *Contramemória*, no Theatro Municipal de São Paulo. Também fazem parte dessa lista de veteranos os artistas Feliciano Lana (Sibé), do povo Desana, apontado por Naine como um dos precursores das artes indígenas feita atualmente, e Carmézia Emiliano, do povo Macuxi. No passado, ambos tiveram suas produções classificadas na categoria "arte primitiva". No último dia 24 de março, uma mostra de Carmézia Emiliano, que tem 62 anos, foi inaugurada no Masp, com 35 pinturas, agora livres de rótulos pejorativos. No mesmo mês, ela foi anunciada como artista da Central, uma nova galeria de São Paulo, com prestígio no meio.

Até o fim do século XIX, era corriqueiro ler a produção material de povos originários apenas pelos olhos da antropologia e da arqueologia. Assim, qualquer trabalho artístico era classificado na categoria de "artefato". Isso começou a mudar no século XX, quando se adotou a expressão "arte primitiva", na qual cabia tudo: desde as artes indígenas até os trabalhos produzidos por pessoas com transtorno mental. "Nos primeiros autores, quando se usa essa categoria, 'arte primitiva', há

Ministério da Cultura, Bradesco, Vivo e Mattos Filho apresentam

O outro e eu Paul Gauguin

MASP
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND

28.4 — 6.8.2023

Patrocinador Master
bradesco

Lei de Incentivo à CULTURA

Patrocinadores
MATTOS FILHO
vivo

Paul Gauguin, *Pobre pescador*, 1896, doação Henrik Spitz-Jordan, Ricardo Jafet e João di Pietro, 1958

Realização
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

todo um processo de valorização de produções culturais que não eram entendidas como arte e passaram a ser compreendidas assim. Há uma tentativa de rompimento com as práticas acadêmicas das belas-artes", explica Pitta. Ela salienta, porém, que a inserção dessas obras ditas "primitivas" no sistema da arte não se deu em pé de igualdade: trabalhos fiéis à tradição ocidental dominante ainda eram vistos como superiores.

Nos anos 1950, outras expressões surgiram, como "arte índia" e "arte indígena", usadas tanto pelo casal de antropólogos Berta Gleizer Ribeiro (1924-97) e Darcy Ribeiro (1922-97) quanto por relevantes historiadores, como Walter Zanini (1925-2013) e Ulpiano Bezerra de Menezes (1936-). Berta Ribeiro é autora de *Arte Indígena: Linguagem Visual*, de 1978, estudo pioneiro sobre a produção propriamente artística dos povos originários.

Todas essas questões têm preocupado atualmente o meio artístico e curatorial, e não só no Brasil. Como os descendentes de indígenas ganham espaço em mostras e museus em várias partes do mundo, esses temas emergem nos debates críticos em vários países. "O primeiro que começou a ter essa movimentação foi a Austrália", diz Daiara Tukano. "Mas a gente também tem artistas no Canadá, nos Estados Unidos, na Ásia e na África." A pesquisadora Ilana Goldstein explica que, na Austrália, o *boom* das artes indígenas se deu entre os anos 1990 e 2000. "O que está ocorrendo hoje no Brasil não faz cócegas no que acontece há décadas por lá, apesar da velocidade impressionante que o movimento está adquirindo aqui", diz ela. "Todos os museus australianos que visitei tinham uma coleção originária ou uma ala para arte indígena. Os principais têm também curadores aborígines, responsáveis pela aquisição de obras e a organização das exposições. O governo financia cooperativas de arte, mas quem toma as decisões são os líderes aborígenes."

No Canadá, um dos especialistas no assunto é o artista e curador indígena Gerald McMaster, professor da Universidade Ocad (antes chamada Ontario College of Art and Design), em Toronto. Quando indagado por que ainda há tão poucos indígenas em exposições, sejam artistas ou curadores, ele solta uma risada, antes de responder. "É uma questão muito fácil de responder. Obviamente, é uma situação de poder", diz. "No caso do Brasil, o país continua voltado para a história da arte europeia, nas suas atitudes e perspectivas. De um modo geral, segue rejeitando as contribuições das artes indígenas, colocando esses agentes como passageiros de segunda classe." McMaster, que recebeu em 2005 a comenda Ordem do Canadá, conta que em seu país já existem indígenas lecionando nas universidades, como ele próprio. "Na National Gallery do Canadá, em Ottawa, também temos essa presença, fora de uma perspectiva colonial."

Daiara Tukano, de 40 anos, diz que faz parte de uma geração "descarada" e que "não tem paciência nenhuma em ser subserviente". "Se hoje conseguimos um espaço para falar da arte indígena contemporânea, é porque a gente precisou insistir e criar certo desconforto com os representantes desses espaços", afirma. "Chegamos para constranger, para mostrar que essa dinâmica de apagamento de visões e abordagens indígenas é feia, é racista, é brega, totalmente *démodé*. É preciso se atualizar, e isso passa pelo nosso protagonismo."

O discurso de Daiara casa com sua produção. Em uma série de pinturas chamada *Hori*, ela trabalha com grafismos tradicionais e faz experimentações cromáticas. *Hori*, na língua dos tukanos, se refere à "miração", diz Daiara. "São as visões do caapi [*ayahuasca*], que é a medicina de origem de todos os conhecimentos, histórias, línguas, cantos e desenhos do meu povo. É uma forma de debater o que é arte para nós." A artista apresentou algumas telas de *Hori* na exposição *Amõ Numiã*, exibida até 11 de março, na galeria Millan, que agora representa Daiara. No Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, ela fez a curadoria da mostra coletiva *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, em cartaz até o dia 23 deste mês de abril.

Os passos dos artistas indígenas são velozes e múltiplos. E, agora, eles podem ganhar ainda mais fôlego com o novo governo, que parece ter uma genuína preocupação com as populações originárias, tanto assim que tomou duas iniciativas inéditas nessa área. Criou o Ministério dos Povos Indígenas, chefiado por Sonia Guajajara, e indicou uma indígena, Joenia Wapichana, para presidir a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai). Não à toa, aconteceu na época da posse de Lula, no Museu Nacional da República, em Brasília, a mostra *Brasil Futuro: As Formas da Democracia*, que deu destaques às obras de vários indígenas, entre eles Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Arissana Pataxó, Gustavo Caboco, Yacunã Tuxá e um nome mais jovem do levante: Aislan Pankararu.

Aislan Pankararu – registrado ao nascer como Aislan Felipe da Silva Santos – foge bastante do estereótipo físico de um indígena. Tem 1,90 metro de altura, e cabelos crespos, cortados bem rentes. Ele nasceu há 32 anos em Petrolândia, em Pernambuco, onde seu pai tinha um restaurante no qual Aislan e seu irmão ajudavam, fazendo pastel. A mãe era professora, formada em história. "Ela me influenciou muito. Sempre acreditou na educação como uma forma de mudança", diz o artista, que hoje mora em São Paulo. Seu pai e sua mãe são do povo Pankararu, cujo nome Aislan acabou por adotar.

Antes de se dedicar inteiramente à arte, ele se formou em medicina na Universidade de Brasília. "Na universidade, fui juntando o quebra-cabeça do racismo estrutural: era a palavrinha de um professor ali, a indireta de um gesto aqui. Ficou evidente que aquele lugar não era para mim." Em 2019, um amigo da república onde vivia em Brasília se mudou e deixou para trás um punhado de folhas de papel *Kraft*. Com uma escova de dente e uma tinta que achou, ele fez duas pinturas: uma de um corpo e outra de um mandacaru. "Eu tinha uma saudade da Caatinga e de participar das atividades do meu povo", ele recorda.

A primeira exposição, *Abá Pukuá: Homem Céu*, aconteceu em 2020, no Hospital Universitário de Brasília. "Depois não teve nenhuma grande exposição ou grande movimento. O que projetou meu trabalho, na verdade, foram as redes sociais." Em dezembro de 2022, a nova galeria Galatea, de São Paulo, passou a representá-lo. "O que me chama atenção nos trabalhos dele é a organização espacial dos elementos na superfície, seja tela ou papel. Há uma iminência de movimento. O uso das cores também é bastante complexo e intuitivo, o que gera obras extremamente vibrantes", diz Tomás Toledo, um dos sócios da Galatea e ex-curador-chefe do Masp.

Aislan diz que traz dentro de si a defesa dos povos indígenas do semiárido nordestino. "São comunidades que primeiro enfrentaram os invasores, quase desapareceram e que passam até hoje por um apagamento maior, porque o fenótipo esperado de populações originárias é o das comunidades amazônicas, com cabelos lisos e olhos puxados. Há muito mais que isso. Indígena também tem cabelo crespo." Ele adiciona à conversa o complexo tema dos "indígenas em retomada". São pessoas que, criadas fora do contexto cultural, buscam agora voltar e reconhecer as suas origens. "É preciso olhar caso a caso. É importante esse reconhecimento, mas eles não podem tomar o lugar dos aldeados, que não vivem em um contexto urbano, às vezes não dominam bem o português e passam por muito mais dificuldades", diz. Para ele, seu trabalho é essencialmente político. "Porque não é só beleza: estou entrando em espaços que não estou acostumado a entrar. A arte serve de canal para o meu grito, para o grito do meu povo." No final da conversa com a **piauí**, ao saber que Arissana Pataxó também seria entrevistada, Aislan retirou um desenho de uma pasta e disse: "Você pode entregar para ela? Admiro o trabalho da Arissana."

Em 2013, quando ainda era estudante, o antropólogo branco Daniel Dinato, hoje com 32 anos, foi a Belo Horizonte especialmente para ver a mostra *¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*. A exposição pode ser considerada – com o *Primeiro Encontro de Todos os Povos*, promovida por Jaider Esbell – o marco zero da difusão das novas artes indígenas no Brasil.

Ao visitar a *¡Mira!*, o que primeiro chamou a atenção de Dinato foi o espaço expositivo. "Tinha paredes brancas, mas nem de longe lembrava um cubo branco: era um espaço estranho, meio recortado e labiríntico." Ele conta que ficou "incrédulo e deslumbrado" com

as obras expostas. "Eu não tinha bagagem de leitura para entender aqueles trabalhos. Cheguei, no máximo, a estabelecer uma correspondência entre uma pintura de Jaider Esbell, *O Parto* (2012), com a *A Origem do Mundo* (1866), de Gustave Courbet."

De volta a Porto Alegre, Dinato deu prosseguimentos aos estudos para entender aquele movimento que se formava e dedicou seu mestrado ao coletivo Mahku. "É impressionante pensar nos espaços que os artistas indígenas conquistaram no circuito tradicional desde aquela época até agora." Ele também conheceu Denilson e Esbell. Deste último, recebeu uma divertida dedicatória: o artista desenhou um homem pendurado numa corda sobre um abismo e escreveu embaixo a frase ambígua "Salve o antropólogo".

A exposição em Belo Horizonte foi importante não apenas para os brancos, mas para os artistas originários. Arissana Pataxó, uma das participantes da *¡Mira!*, conta: "Eu expus duas telas, em uma retratei minha mãe, com mais ou menos 20 anos, e em outra, minha prima. Quando eu vi a exposição, fiquei encantada com a diversidade da produção dos artistas. Eu não tinha até então nenhuma referência de nomes indígenas. Na universidade onde estudei eles não falavam disso." Em 2016, quando ficou em segundo lugar no Prêmio Pipa online, Arissana foi a primeira mulher indígena a receber a premiação.

Ela também foi a primeira de sua família a nascer em um hospital, há 39 anos. Com os sete irmãos, Arissana vivia em uma região chamada Serra do Gaturama, na região de Porto Seguro, na Bahia, onde seu pai tinha uma pequena propriedade. Aos 16 anos, mudou-se para a "metrópole Pataxó", como ela apelidou de forma brincalhona a parte urbana da Terra Indígena Coroa Vermelha, no município de Santa Cruz Cabrália, a cerca de 20 km de Porto Seguro. Arissana foi morar com uma tia e ficar mais perto da escola onde concluiu o ensino médio. "Estudar abre a mente e eu sempre estimulei meus filhos nesse caminho", diz a mãe de Arissana, Cremilda Braz Bomfim, de 62 anos, mais conhecida por seu nome indígena, Meruka.

Os primeiros trabalhos de Arissana foram colocados à venda na loja de artesanato de sua mãe em Coroa Vermelha. "Vendi tudo", lembra a artista. Eram pinturas feitas em telas, com tinta acrílica, que retratavam pessoas da família. Levando à risca o conselho da mãe, ela fez vestibular para artes plásticas em 2005, um ano depois que começou a ser aplicada a Lei de Cotas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). "Vinte pessoas de Coroa Vermelha tentaram entrar na universidade. Três conseguiram." Um ano depois, seu marido, Jussimar Guedes de Souza, também pataxó, foi para Salvador fazer ciências sociais na UFBA.

Outros pataxós começaram a chegar, ano após ano, juntando-se a eles. "A gente vivia uma vida meio nômade, de um contrato de aluguel para o outro, com as roupas na mala, cada qual com um colchão, e só", recorda Arissana. "No começo, não tinha ajuda nenhuma para a gente viver lá. Fomos à pró-reitoria de assistência estudantil e a funcionária disse que 'coisa de índio era com a Funai'." A ignorância da comunidade universitária sobre os povos indígenas funcionou como tema para a obra dela. "Eu pintava telas não apenas sobre o povo Pataxó, mas também sobre outros povos. Na aula, esses trabalhos eram uma oportunidade para falar aos meus colegas."

Depois de se graduar, ela fez mestrado no Centro de Estudos Afro-Orientais com um trabalho sobre a produção e distribuição de adornos corporais pataxós. O Centro fica em Salvador e foi lá que o escritor Itamar Vieira Junior, autor de *Torto Arado*, também defendeu o seu doutorado. Em 2020, Arissana voltou à Escola de Belas Artes da UFBA para o doutorado, que está em andamento. Como pesquisadora, ela integra o projeto Culturas de Antirracismo na América Latina (Carla), uma iniciativa da UFBA com a Universidade de Manchester.

Arissana dá aulas de artes e de *patxohã*, língua do seu povo, no Colégio Estadual Indígena Coroa Vermelha, voltado para o ensino médio. Seu marido é professor de história e geografia. Ela segue atuando na comunidade sempre que tem a oportunidade, indicando artistas que ainda não tiveram reconhecimento. "Você precisa conhecer o Oiti", diz. "Ele criou uma casa da memória pataxó com obras dele e de outros artistas na Jaqueira." Trata-se de Oiti Pataxó (Fernando Santana Carvalho), da Reserva Indígena Pataxó da Jaqueira, em Porto Seguro.

Com o marido e a filha Atxinãy, de 12 anos, Arissana vive num sobrado na área urbana da Coroa Vermelha, perto de uma avenida movimentada, com supermercado, farmácia e restaurantes. Os cobogós garantem o charme da construção de pé-direito alto, com mais de 3 metros, e janelões de madeira. "As paredes de fora ainda não foram pintadas, estão só rebocadas, mas estamos nessa luta aí, desde 2014, para terminar", diz Arissana, sorrindo. O conjunto forma uma típica casa de classe média do interior, não fosse por várias peças indígenas, como uma panela de barro do povo Kiriri, um samburá pataxó e um cesto guarani. "Uma vez uma pesquisadora branca veio aqui e pareceu estranhar que a minha casa não fosse 'exótica'", diz.

O ateliê da artista fica no segundo piso e funciona também como quarto de visitas, com uma cama de casal e duas camas de solteiro. São nelas que dormem sua mãe, as irmãs e os sobrinhos, quando vão visitá-la. Perto da mesa de trabalho da artista, fica uma pequena estante com pincéis e livros. Atxinãy é presença constante no ateliê. De vez em quando, ela ajuda a mãe a decidir qual o melhor caminho para um trabalho. Outro dia, Arissana ficou em dúvida onde situar a figura de um garoto em um desenho feito a pedido de Daniel Munduruku. "Coloca ali", sugeriu a menina. A mãe seguiu à risca.

Algumas das pinturas de Arissana são figurativas, retratando pessoas e cenas da vida dos povos originários. Outras são abstratas, a partir de grafismos pataxós. Ela também se aventurou pela cerâmica, como em *Kitok* (2009), um de seus principais trabalhos, no qual criou um grupo de crianças brincando, em roda. "Eram netos do meu tio-avô, o Albino. Eles estavam brincando e tirei uma foto", diz a artista. "Quando vou produzir, tiro muitas fotos. É a cena que me captura. Eu deixo guardadas e depois penso como trazer isso. Nesse caso, dei ênfase às linhas do contorno do corpo das crianças, como elas estão em um círculo, os traços reforçam essa ideia de união."

Arissana acha que fazer o curso universitário foi essencial para sua trajetória, porque lhe deu acesso aos espaços da arte. "Por mais que se diga que não é preciso ter graduação em artes visuais para se inserir, a coisa não é bem assim. Tem muitos artistas dentro da comunidade que são tão artistas quanto os outros, mas não são integrados, porque não fizeram graduação." A outra questão é que nem toda pessoa que faz faculdade de artes plásticas conseguirá entrar no circuito artístico. "Isso depende muito do diálogo. Entrar nesse mundo nada mais é do que ter indicações e contato. Não tem nada a ver com o seu trabalho ser melhor do que o dos outros."

A artista não está ligada a nenhuma galeria e diz que, atualmente, nem coloca seus trabalhos à venda. "Recebo mais projetos comissionados, e pessoas que eu conheço também me procuram para comprar", diz. O marido conta que Arissana é determinada, estudiosa, escreve muito bem e sempre teve um jeito despretensioso. "Mas, depois que o pai dela morreu, ficou mais assim, sem dar muita importância ao sucesso."

O pai de Arissana, Wilson Garcia do Bonfim, morreu em 2017. "Foi ele quem criou meu nome, dizia que significava 'Sol da tarde'", ela conta. Para os que estranham ao saber que seu pai era branco, a artista responde com uma história: "Outro dia, um aluno me contou que um turista na praia perguntou se ele era pataxó. O menino disse que sim. Então, a pessoa falou: 'Ah, mas você não parece.' E o garoto respondeu: 'É porque eu sou mais escuro, sou misturado.' Eu disse a meu aluno: 'Você não tem que dar justificativa nenhuma. No Brasil, todo mundo é misturado. Por que só indígena não pode ser misturado?' Não explique nada, mande a pessoa ler, estudar." ✪